U d'/of OTTAWA
39003001146041

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/mauriceraveletso00manu

MAURICE RAVEL

ET SON ŒUVRE

CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS

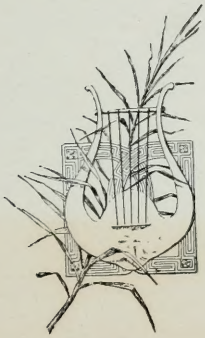
DANS LA MÊME COLLECTION

	Prix net :
Louis Borgex. — **Vincent d'INDY,** sa vie et son œuvre. .	2 fr.
Gustave Samazeuilh. — **Paul DUKAS.**	2 »
Daniel Chennevière. — **Claude DEBUSSY** et son œuvre. .	2 »
Jean Bonnerot. — **C. SAINT-SAËNS,** sa vie et son œuvre.	2 »
Louis Vuillemin. — **Gabriel FAURÉ** et son œuvre. . .	2 »
Laurent Ceillier. — **ROGER-DUCASSE** et son œuvre .	2 »

ROLAND MANUEL

Maurice Ravel

ET SON ŒUVRE



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

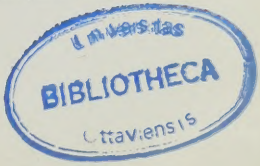
DURAND ET Cie

4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays.

COPYRIGHT BY DURAND ET Cie, 1914

D. et F. 9043



ML
410
.R23M2
1914

A

M.-D. CALVOCORESSI

et à

EMILE VUILLERMOZ

HOMMAGE D'AMICALE GRATITUDE

Maurice Ravel (Janvier 1913)

MAURICE RAVEL

ET SON ŒUVRE

An elevating excitement of the soul — quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart — or of that truth which is the satisfaction of the Reason. E. Poe.

I

Maurice Ravel est né le 7 mars 1875 à Ciboure, petite ville des Basses-Pyrénées, voisine de Saint-Jean-de-Luz. Il semble assez malaisé de déterminer l'influence d'une longue hérédité basque sur la formation esthétique de l'auteur de *Daphnis et Chloé* et du *Quatuor en fa*, et, si l'enfance de Maurice Ravel fut bercée par de vieilles chansons d'Espagne, dont nous retrouverons d'admirables échos dans la *Rapsodie* ou dans l'*Alborada del Graciozo*, il ne faudrait pas trop prendre au sérieux ce titre de chef de l'école basque, dont un de nos plus subtils musicographes voulut parer un artiste qui, s'il se complut parfois à d'autres paysages, ne s'émut jamais profondément, semble-t-il, qu'aux rives d'Ile-de-France ; aussi bien, Mau-

rice Ravel vécut-il dès l'enfance à Paris. Vers douze ans, s'essayant au piano, le futur auteur des *Valses nobles et sentimentales* recherchait le subtil frottement qui résulte de cet accord de *septième majeure* qu'il devait incomparablement magnifier dans la suite.

Henri Ghis, l'auteur de l'*Air Louis XIII*, fut son maître de piano. M. Charles-René, tout en l'initiant aux mystères de la basse chiffrée, dirigea ses premiers pas dans la composition. Cette intelligente sollicitude fit éclore les *Variations sur un choral de Schumann* et un premier mouvement de *Sonate* : « Essais véritablement intéressants, nous écrit M. Charles-« René, et qui décelaient déjà des aspirations vers l'art « recherché, élevé, quintessencié, dont il fait aujourd'hui « sa noble et constante préoccupation. Il y a eu une réelle « unité dans son développement artistique ; sa conception « de la musique lui est naturelle et n'est point, comme « chez tant d'autres, la résultante d'un effort. » Déjà la tendresse de Schumann lui était révélée, mais, du jour où il connut les *Trois Valses romantiques* de Chabrier, il se prit d'une passion qui ne devait jamais faiblir pour cette musique verveuse et colorée. Enthousiasmé par une sensibilité harmonique sans précédent, il travailla avec Ricardo Viñès les *Valses romantiques*, puis ils prièrent tous deux l'auteur de bien vouloir les entendre. Chabrier, cordial, exubérant, sacrant, les écouta fébrilement, leur donnant les indications les plus contradictoires. Entre temps, le jeune homme entrait au Conservatoire dans la classe préparatoire de piano ; une première médaille récompensait en 91 son assiduité au cours de M. Anthiome et lui ouvrait celui de M. de Bériot.

Ce fut vers cette époque que M. Ravel père présenta son fils à Erik Satie, ce génie bizarre qui, dans sa tour d'ivoire, créait à l'écart les plus savoureux néologismes harmoniques, précédant et préparant l'essor de l'école française contempo-

raine en des œuvres qui, tant par leur aspect typographique que par l'étrangeté de leurs titres et de leurs « dédicatoires », faisaient fuir le public. Dès qu'il eut constaté l'étonnante musicalité du jeune homme, Erik Satie n'hésita pas à lui révéler sa dernière œuvre, *le Fils des Etoiles*, musique de scène pour un drame de Péladan, dévoilant ainsi à cette jeune sensibilité avide de sonorités neuves comme un monde harmonique inexploré. Ce fut un émerveillement ; et cette anecdote est trop amusante pour n'être pas authentique, qui nous montre Maurice Ravel, à la classe d'harmonie du Conservatoire, attendants on professeur, le sympathique et inoffensif Emile Pessard, en jouant les *Sarabandes* et les *Gymnopédies* de Satie à ses camarades ébahis.

Tandis qu'il se livrait à de rigoureuses études d'harmonie, le jeune musicien s'essayait à la composition. Des mélodies comme la *Ballade de la Reine morte d'aimer*, *Un grand sommeil noir* et une *Sérénade grotesque* pour piano se situant aux environs de 1894, ces œuvres sont restées dans les cartons de l'auteur. En 1895, c'est un *Menuet antique*, qui devait plus tard paraître chez Enoch ; œuvre curieuse où s'opposent volontairement, semble-t-il, les artifices contrapuntiques de l'école et les hardiesses les plus charmantes ; aux imitations rythmiques les plus recommandées pour animer un contrepoint fleuri, succèdent d'audacieuses neuvièmes, de piquantes septièmes ; on croit assister aux hésitations esthétiques du jeune artiste qui balance entre les austérités du classicisme et les périls de la marche en avant. C'est, si l'on veut, un pastiche, mais un pastiche savoureux qui fait présager en plus d'un endroit les charmants ébats du *Petit Poucet* dans *Ma Mère l'Oye*. La même année, Maurice Ravel, encore élève de M. Pessard, compose cette admirable *Habanera* dont l'auteur lui-même ne méconnut point l'importance, puisqu'il la fit figurer d'abord avec *Entre*

cloches dans les *Sites Auriculaires*, puis, douze ans plus tard, dans cette *Rapsodie Espagnole* qui consacra sa renommée. Sans vain bariolage de couleur locale, cette *Habanera* synthétise tout une mélancolie soleilleuse ; sur un *do dièse* qui se répète sans arrêt en un rythme languide, s'égrène une mélodie rêveuse. On demeure stupéfait aujourd'hui devant cette merveille impressionniste, d'une originalité absolue, chef-d'œuvre d'un musicien de vingt ans.

Sainte, pour piano et chant, où la musique crée une émouvante atmosphère de rêverie liturgique autour du pur vitrail de Stéphane Mallarmé, date de 1896.

En 1897, Maurice Ravel entre dans la classe de M. Gédalge et dans celle de M. Gabriel Fauré ; nul ne pouvait mieux comprendre et encourager les efforts du jeune homme que l'admirable auteur de la *Bonne Chanson*, et, d'un commerce incessant, naquit une mutuelle admiration qui ne connut nulle défaillance.

Les Sites Auriculaires pour deux pianos à quatre mains, composés, nous l'avons vu, de la *Habanera* et d'*Entre Cloches*, figuraient le 5 mars 1898 au programme de la Société Nationale de musique. Le public comprit d'autant moins cette œuvre audacieuse que les exécutants, M^lle^ Marthe Dron et Ricardo Viñes, l'admirable, l'infatigable propagateur des œuvres jeunes, gênés par un manuscrit peu lisible, exécutèrent simultanément dans *Entre Cloches* des accords que l'auteur avait voulus alternés ; on devine la cacophonie, et l'émoi des auditeurs qui, ne soupçonnant pas l'erreur, se gaussèrent de ce qu'ils prenaient pour l'élucubration d'un fumiste.

L'ouverture de Shéhérazade, dirigée par l'auteur à la Société Nationale le 27 mai 1899, n'a pas été publiée.

La même année parut cette délicate *Pavane pour une Infante défunte*, toute de tendresse émue, envers laquelle le compositeur se montra par trop sévère dans la suite quand il

Maurice Ravel à 4 ans (1879).

y stigmatisa[1] « l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre. » Puis vinrent en 1900 les deux charmantes *Epigrammes de Marot*.

*
* *

En 1901, l'épreuve définitive du concours de Rome imposait aux concurrents une cantate, *Myrrha*, dont l'étrange livret était dû au poète (?) Fernand Beissier. N'y lisait-on pas :

Non je ne veux pas *à cette heure*
M'arracher *ici* de tes bras.
. . . . . .
Ici-bas il faut que je meure.
. . . . . .

Maurice Ravel traita cette cantate comme il convenait : dans le style de l'opérette sentimentale ; ce n'étaient que valses lentes. Plusieurs jurés, enthousiastes, voulaient, paraît-il, décerner la suprême récompense à l'auteur de cette aimable parodie, et, s'il n'obtint que le second grand-prix, ce ne fut pas, dit-on, faute de protestations du plus illustre représentant du drame musical à la docte assemblée, qui exaltait « les dons scéniques de ce jeune homme. »

Sans se laisser éblouir par ces lauriers inattendus, Maurice Ravel crée la même année avec les *Jeux d'Eau* une écriture pianistique sans précédent. Ces éblouissants *Jeux d Eau* marquent l'avènement de temps nouveaux dans la technique, si souvent négligée, du piano. Sans qu'elle soit en aucun endroit acrobatique, l'écriture, ingénieusement disposée, permet des effets tout nouveaux ; cette subtilité ingénieuse aux ordres d'une inégalable sensibilité musicale fait des *Jeux d'Eau* un chef-d'œuvre singulier. Le rire perlé des ondes claires qui jaillissent dans la vasque, le « *Dieu flu-*

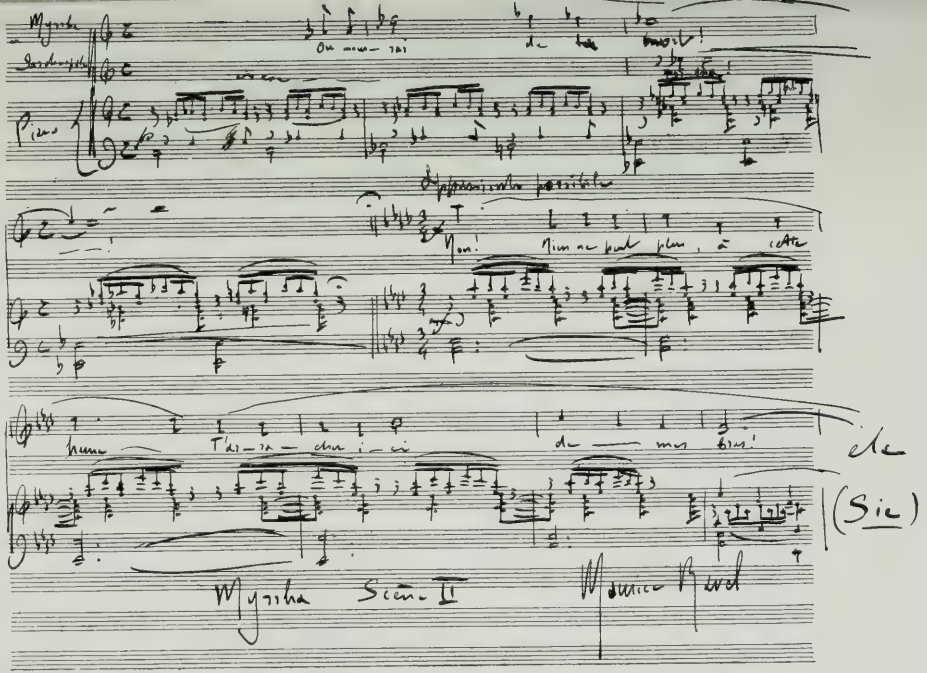
1. Dans le S. I. M. du 15 février 1912.

vial riant de l'eau qui le chatouille », tout une humide splendeur se voit adorablement magnifiée par ces mélodieuses arabesques, ces éclaboussures sonores, ces rythmes capricieux, ces glissandos, qui fusent, se croisent, s'entrechoquent, en la plus lumineuse féerie, pour prendre fin sur la *septième majeure* la plus inattendue.

Le 5 mars 1904, à la Schola Cantorum, la Société Nationale révélait à un public enthousiaste le *Quatuor en fa*, ce miracle de grâce et de tendresse, ce merveilleux joyau polyphonique qui sut se plier aux exigences de la forme classique sans que la contrainte fût en un seul endroit apparente. La composition d'un quatuor à cordes, M. Vincent d'Indy en fit excellemment la remarque, demande une telle maîtrise, que beaucoup de musiciens ne parviennent à y exceller que vers la fin de leur carrière. Le *Quatuor en fa* de Maurice Ravel, œuvre d'un musicien de vingt-huit ans, permettait de placer son auteur, dès 1904, au premier rang des musiciens français. C'est ce que comprirent trop bien les membres les plus vénérables de l'Institut, lesquels, ne voulant plus couronner que de dociles non-valeurs, se préparèrent à étrangler la trop encombrante personnalité d'un jeune homme...

Dans *le Mercure de France*, M. Jean Marnold s'extasiait : « C'est une œuvre de savoureuse et forte musicalité ; la « forme, limpide, y suit le schéma classique ; l'inspiration, « dénuée de formules, émondée de grandiloquent pathos, y « coule sans effort, comme émanée d'une verve ingénue et « exquisement originale... Une saine et subtile nature de « musicien s'y divulgue, faite surtout de charme et de grâce « audacieuse, un art spontané où l'indéfectible vertu de « l'instinct assure la portée de la pensée. Il faut retenir le « nom de Maurice Ravel : c'est celui d'un des maîtres de « demain. »

Tout serait à exalter dans cette œuvre adorablement jeune,



Extrait de Myrrha. — Cantate pour le Concours de Rome.
Fac-similé d'un manuscrit autographe (1901).

à la fois ingénue et subtile ; la spontanéité des développements qui, au lieu de l'habituelle trituration à laquelle se livrent, pour la plus grande torture de l'auditeur, trop de malheureux condamnés au supplice de la *forme sonate*, nous offrent la sève musicale la plus limpide où les idées naissent les unes des autres et s'entrecroisent en la moins guindée des polyphonies, les ingénieuses déformations du thème initial ou mélancolie rêveuse du troisième morceau et la verve de l'alerte finale. Le *Quatuor en fa*, c'est l'ardent, le splendide essor d'une jeunesse confiante en sa force.

Le 17 mai 1904, toujours sous les auspices de la Société Nationale, on applaudissait *Shéhérazade*, trois poèmes pour chant et orchestre. Chacun connaît la grâce très particulière et très musicale des poésies de Tristan Klingsor (Tristan Leclère) ; sa *Shéhérazade* eut l'heur d'être magnifiée par plusieurs musiciens ; avec *Asie*, *la Flûte enchantée* et *l'Indifférent*, Maurice Ravel se révèle comme un merveilleux imagier qui use d'une palette aussi chatoyante que celle des Russes, mais avec cette discrétion, ce sens inné de la mesure qu'on regrette de ne point trouver toujours dans la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakoff. Trop souvent, pour nous, auditeurs français, la séduction dont se pare cette éclatante féerie qu'est la suite d'orchestre de Rimsky, n'arriva point à cacher certaines pauvretés de forme que masque par endroit un orientalisme un peu facile. Par les artifices de notre magicien, s'objectivait l'Orient de nos rêves, débarrassé de toute verroterie malséante, en une sorte de rêverie nostalgique au charme ensorceleur.

*
* *

En 1905, Maurice Ravel se présenta pour la quatrième fois au concours de Rome. Son échec de 1903 avait soulevé

de violentes protestations, et Gabriel Fauré n'avait pas hésité à mêler sa voix éloquente au concert de l'indignation générale ; mais, quand on apprit que, cette fois, le prodigieux auteur du *Quatuor en fa* n'était pas admis à entrer en loge, tous les musiciens dignes de ce nom donnèrent libre cours à leur fureur trop longtemps contenue, et flétrirent comme ils le méritaient les jurés, auteurs de cette singulière injustice : Massenet, Paladilhe, Reyer [1] et Théodore Dubois, membres de l'Institut, qui s'étaient adjoint MM. Xavier Leroux, Hillemacher et Roujon.

L'ardente polémique dépassa le cercle restreint des milieux musiciens, la grande presse s'en empara. Covielle, du *Matin*, obtint une piquante interview de la souriante victime ; entre tous les autres, l'article de Jean Marnold, au *Mercure de France*, se fait remarquer par une véhémence que d'aucuns trouveront peut-être excessive, mais que les circonstances justifiaient de la façon la plus complète : « ... Ja-« mais encore on n'avait osé afficher un cynisme aussi effronté « à l'occasion d'un « concours préparatoire », le résultat de « celui-ci dévoile ou confirme la toute-puissance occulte de « M. Lenepveu dans ce milieu de fonctionnaires... l'in-« fluence de M. Lenepveu stupéfierait sans les noms de ses « proches voisins sous la coupole et où il siège, sans doute « aucun, entre MM. Paladilhe et Dubois..... Du fait d'un « libéral amateur, le Prix de Rome procure aujourd'hui à « celui qui l'obtient six ou sept années d'indépendance mo-« deste mais assurée... Il faudrait savoir si chez nous et à « tout jamais le bienfait en doit être extorqué par l'intrigue « ou décerné par des imbéciles... »

Sans s'émouvoir au spectacle de l'injustice et de la haine,

1. Empressons-nous de dire qu'on peut tenir pour certain sur de probants témoignages que Maurice Ravel bénéficia du suffrage de Reyer.

Maurice Ravel offre la même année à notre admiration deux des productions les plus souriantes de son jeune génie : *La Sonatine* et le *Noël des jouets*.

Le *Noël des jouets* pour chant et piano, pièce d'une exquise préciosité, enlumine de sonorités subtiles la délicieuse fantaisie du poète Maurice Ravel :

Le troupeau verni des moutons
Roule en tumulte vers la crèche,
Les lapins tambours brefs et rêches
Couvrent leurs aigres mirlitons.

Vierge Marie en crinoline,
Ses yeux d'émail sans cesse ouverts,
En attendant Bonhomme hiver,
Veille Jésus qui se dodine,

Car près de là sous un sapin,
Furtif, enveloppé dans l'ombre
Du bois, Belzébuth le chien sombre
Guette l'Enfant de sucre peint.

Mais les beaux anges incassables
Suspendus par des fils d'archal
Du haut de l'arbuste hiémal
Assurent la paix des étables.

Et leur vol de clinquant vermeil
Qui cliquette en bruit symétrique
S'accorde au bétail mécanique
Dont la voix grêle bêle : « Noël, Noël ! »

La musique du *Noël des jouets*, qui sait être à la fois enfantine et raffinée comme le petit poème qu'elle accompagne, s'adorne de maints traits savoureux annonçant par instants la manière de *Ma Mère l'Oye* ; c'est ainsi que la terreur qu'occasionne « Belzébuth, le chien sombre » est commentée par une répétition de *secondes* au grave, répétition qui souligne l'effroi de la Belle dans *Ma Mère l'Oye*.

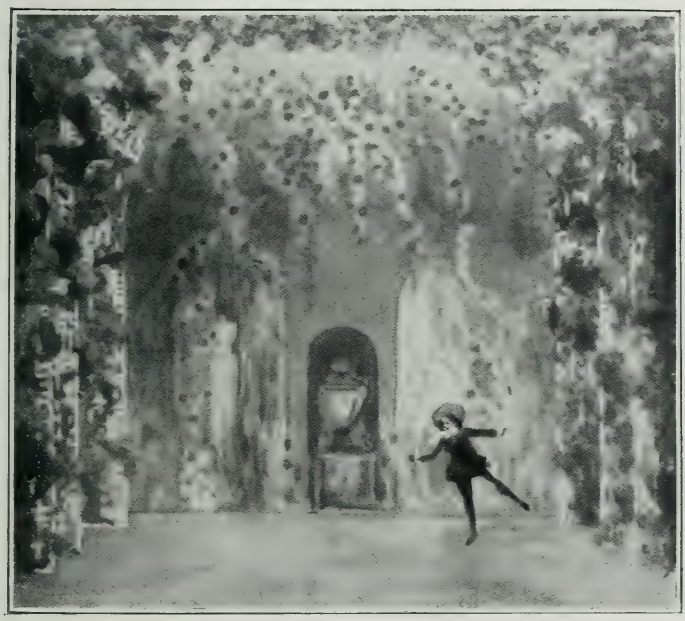
La *Sonatine* est une des œuvres où se reflète le mieux l'exquise et profonde sensibilité du musicien. Ravel encore

une fois s'est imposé la contrainte du schéma classique. Le premier mouvement, en *fa dièse mineur*, d'une mélancolie passionnée, est en forme sonate rigoureusement orthodoxe. Le second, en *ré bémol majeur* (dominante par équivoque), est un adorable menuet où chante une lumineuse tendresse. Le troisième, en *fa dièse mineur* concluant en *fa dièse majeur*, d'une belle écriture pianistique, contient un rappel de l'idée initiale déformée à 5/4.

Puis vinrent les *Miroirs*, cinq pièces pour piano. Ce titre de *Miroirs* est évidemment symptomatique de cet état d'esprit issu du symbolisme et qui régit toute l'esthétique contemporaine dite impressionniste. Il ne s'agit pas, pour l'artiste, d'exprimer objectivement les choses, mais d'en peindre les échos, les reflets dans sa sensibilité, vivant et personnel *miroir* du monde extérieur.

Nés de cette même conception qui nous valut les admirables *Images* de Claude Debussy qui leur sont contemporaines (1905-1907), les *Miroirs* de Maurice Ravel témoignent d'une sensibilité et d'une technique tout à fait différentes.

Il y faut admirer les tourbillonnantes *Noctuelles* avec « cet « expressif épisode, dit M. Léon Vallas, estompé dans le « fouillis presque inextricable de mille courbes différentes, « noyé dans le flot sonore des plus audacieuses successions « qui interrompt un moment le frôlement et le bruissement « des papillons nocturnes », la délicieuse et subtile mélancolie des *Oiseaux tristes*, le balancement sans fin d'une *Barque sur l'Océan* et cette prestigieuse *Alborada del Graciozo* où s'exalte la verve bouffonne d'une Espagne caricaturale, toute une splendeur truculente dont l'admirable maîtrise de Ricardo Viñes, cet inégalable interprète de Ravel, triomphant des périlleux *glissandos* en *tierces* et en *quartes*, fit valoir l'étincelante fantaisie ; enfin la nostalgique *Vallée des Cloches*, empreinte d'une douceur apaisée et quasi monastique.



Collection " Comœdia Illustré ".

Aquarelle de Drésa pour les Décors de " *Ma Mère l'Oye* ".

Avec une profondeur de compréhension que nous souhaiterions à quelques critiques de notre pays, un musicographe américain, M. Edward Burlingham Hill, écrivait : « C'est « surtout depuis que j'ai connu les *Miroirs* que j'ai compris « toute la valeur de ce style nouveau et libre, ainsi que le « pouvoir qu'il possède d'exprimer avec bonheur une pensée « originale, poétique et profonde... il est évident que l'écriture « pianistique de Ravel, son système harmonique et le déve- « loppement de ses idées lui appartiennent en propre Dès « maintenant Maurice Ravel est maître de son art, et tout ce « qu'il écrit est marqué au cachet de sa sensibilité. »

Dans le *Courrier Musical*, M. Camille Mauclair (qui depuis !... .) s'écriait : « La musique de piano de Maurice « Ravel est d'un délicieux maître qui ne ressemble qu'à lui- « même ; je lui dois des rêves que je n'escomptais pas. Ce « jeune homme a rencontré Lorelei et il est le familier des « fées de la mer et de la source. J'ai, en écoutant cette « musique, la sensation qu'elle est, comme le fut celle de « Schumann, le point de départ d'une nouvelle musique de « piano... »

M. Pierre Lalo lui-même se départit presque de sa coutumière sévérité et concédait qu'une *Barque sur l'Océan* et la *Vallée des Cloches* « sont autre chose que d'exquis divertissements musicaux... contiennent un sentiment, une émotion qui commencent à se manifester ».

*
* *

Le 12 janvier 1907, toujours par les soins de la Société Nationale, furent révélées ces prodigieuses *Histoires Naturelles* qui devaient faire naître de si vives polémiques dans le monde musical.

Chacun connaît les savoureuses silhouettes d'animaux

que Jules Renard se plut à façonner avec un art ironique et subtil. Ces petits poèmes devaient tout naturellement tenter l'auteur du *Noël des Jouets*. Le *Paon*, le *Grillon*, le *Cygne*, le *Martin-Pêcheur* et la *Pintade* virent leurs ébats musicalement magnifiés de la plus pénétrante façon, tandis qu'une prosodie neuve, d'une justesse et d'une souplesse singulières, épousait étroitement les plus infimes nuances rythmiques du texte de Jules Renard. Le public acclama ces minutieuses fantaisies et bissa la *Pintade*, mais quelques critiques, dont l'adhésion hautaine ne va qu'aux œuvres graves, qui ne sauraient approuver que l'exaltation romantique, et n'applaudissent au sourire d'Haydn et de Mozart que parce qu'il eut le temps de perdre sa verve ingénue en se desséchant dans la triste poussière des bibliothèques, ces critiques ne dissimulèrent pas leur indignation.

M. Pierre Lalo eut l'attitude qu'exigeait sa situation de critique austère du plus austère des journaux : il déclara qu'il est peu d'objets plus étrangers à la musique que les *Histoires Naturelles* pour lesquelles Maurice Ravel avait composé une musique « aussi précieuse, aussi laborieuse, « presque aussi peu musicale » que le texte : « collection « d'harmonies industrieusement rarissimes, de suite d'ac- « cords contournés et compliqués... Cela fait quelque peu « songer, concluait le collaborateur du *Temps*, au café- « concert, le café-concert avec des neuvièmes, je serais pres- « que tenté de préférer le café-concert tout simple... »

L'éminent critique de la *Liberté*, M. Gaston Carraud, peu suspect cependant de tendresse exagérée pour l'art de Ravel, fit observer non sans raison à ses confrères qui hurlaient au scandale et à la profanation, que, somme toute, la salle Érard n'était pas un temple et que l'art musical de France n'était en aucune façon mis en péril par une audition des *Histoires Naturelles*. Malheureusement il y a, comme

le constatait Louis Laloy dans un article enthousiaste, même en France, des gens avec qui il est dangereux d'avoir de l'esprit.

Le *Paon* débute par une solennelle introduction, sorte de marche noble dont le rythme majestueux traverse toute la pièce. De graves *quintes* soutiennent la voix qui déclare qu'il va « sûrement se marier aujourd'hui », mais « la fiancée ne vient pas » ; il jette son cri diabolique, un *glissando* par mouvement contraire accompagnant l'éblouissement de cette queue qui se relève « toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle... » La minutieuse mécanique du *Grillon* est délicatement exprimée par d'exquis raffinements musicaux ; rappelons aux grincheux l'incomparable charme contemplatif qui émane des lents et simples accords qui soulignent la phrase finale : « Dans la campagne muette, des peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune. » Poétiquement, un ondoyant et savoureux dessin évoque le glissement hiératique du cygne sur le bassin, mais quoi : il n'a pas faim « que de nuages » ? Et, sur des accords brefs, secs, comme dégoûtés, la voix aux inflexions soudain curieusement prosaïques nous annonce qu' « il fouille du bec la vase nourrissante », aussi bien « il engraisse comme une oie ».

Point d'ironie, tout au plus un sourire attendri dans le *Martin-Pêcheur* où vibre la mélancolie des soirs. Mais voici la *Pintade*. Ici la verve du comique et la malice de l'observateur s'affirment sans réticences. Voici venir, avec son insupportable caquet, « la bossue de la cour qui ne rêve que plaies à cause de sa bosse », des stridences répétées évoquent la turbulence ridicule et méchante de cette *Pintade* qui devait jeter le même désarroi, dans le monde des critiques dont cette musique, on l'a vu, n'adoucit pas les mœurs, que dans la cour paisible de la ferme.

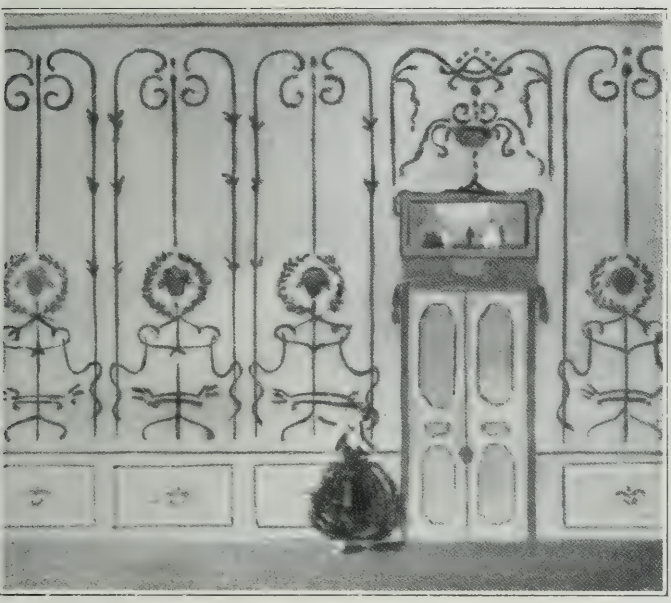
La seule objection d'ordre purement musical fut tentée par

M. Pierre Lalo qui prétendit entendre « sans cesse, dans les *Histoires Naturelles*, l'écho particulier de la musique de M. Debussy ». Cette extraordinaire assertion déchaîna certaine polémique que la *Revue Musicale de Lyon* baptisa, un peu pompeusement peut-être, l'*Affaire Ravel*.

Nous nous étendrons plus loin sur cette prétendue imitation debussyste dont Maurice Ravel fut trop souvent taxé ; disons pour l'instant que l'originalité raveliste trouva d'éloquents défenseurs en MM. Marnold, Gauthier-Villars et Calvocoressi ; ce dernier, dans un des meilleurs articles qui aient été écrits sur l'esthétique de l'Ecole Française contemporaine, prouva par l'examen des faits « qu'il n'existe aucune analogie de forme entre les œuvres des deux musiciens ». En manière de conclusion M. G.-J. Aubry terminait le débat par un hymne enthousiaste et clairvoyant où il précisait l'esthétique des *Histoires Naturelles* « suivant non « seulement chaque texte mot à mot par une sorte de transpo- « sition musicale où l'élément intuitif prend une valeur sin- « gulièrement élargie, mais rendant l'atmosphère même de ces « brefs récits, créant autour de ces descriptions que les mots « nécessairement limitent malgré tout leur pouvoir allusif, « comme l'évocation large et flottante et à la fois précise et « minutieuse des paysages où les personnages évoluent, « instaurant en un mot une ironie musicale jusqu'alors « insoupçonnée ».

*
* *

Le 28 mars 1908, les concerts Colonne révélaient à leur public nombreux et passionné la *Rapsodie Espagnole*. Edouard Colonne, dont les forces déclinaient déjà, avait donné tous ses soins aux répétitions. Le public, interdit par un orchestre aux sonorités toutes nouvelles et comme ébloui



Collection " Comœdia Illustré ".

Aquarelle de Drésa pour les Décors de " *Ma Mère l'Oye* ".

par une verve sans précédent, par la prodigieuse liberté des rythmes, s'étonna sympathiquement et finit par s'enthousiasmer pour l'œuvre.

Le *Prélude à la Nuit*, d'une poésie étrangement fiévreuse, où s'obstine un dessin de quatre notes : *fa, mi, ré, do dièse*, qui traverse toute la pièce chantant la lassitude des fins de jour, s'enchaîne avec une *Malagueña* d'une couleur tout ibérique, où s'insinue le plus ensorceleur des chromatismes et où viennent s'éteindre les derniers échos du languide *fa, mi, ré, do dièse*. Acclamée, la *Malagueña* fut bissée et comme, aux fauteuils d'orchestre, quelques abonnés récalcitrants ne semblaient pas partager l'universelle admiration : « Encore une fois, pour *ceux d'en bas* qui n'ont pas compris ! » hurla des quatrièmes galeries un des plus puissants musiciens de ce temps. La géniale *Habanera* des *Sites auriculaires* qu'un orchestre de rêve pare d'une séduction nouvelle précède la trépidante et tourbillonnante *Feria*, toute de contrastes et de sursauts, qui réalise « cette union de la fureur et du sommeil », nous dit excellemment M. Jacques Rivière, dans une étude malheureusement par trop littéraire. Cette *Feria* tour à tour mystérieuse et brutale, débordante de joie populaire, frénétique et qui sait être, par un prodige, violente sans emphase, haute en couleur sans bariolage et quasi bouffonne sans vulgarité.

La *Rapsodie espagnole*, chef-d'œuvre pittoresque de Ravel, rencontra partout le plus chaleureux accueil ; il est permis de regretter qu'elle soit aujourd'hui la plus célèbre production de son auteur, pour ce qu'elle ne révèle qu'un aspect de sa personnalité.

*
* *

Gaspard de la Nuit, un recueil pour le piano, illustre

3 des étranges poèmes en prose d'Aloysius Bertrand. L'inégalable, l'inégalée maîtrise pianistique du magicien des *Jeux d'Eau* affirme ici sa toute-puissance : une ample mélodie d'une grâce bien raveliste s'étire dans *Ondine* sur un dessin pressé qui figure ces gouttes d'eau bruissant sur « les losanges sonores de la fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune. » Voici que s'extasie la chanson de cette *Ondine* qui, soudain, au milieu d'un prestigieux ruissellement d'arpèges, « s'évanouit en giboulées blanches, le long des vitraux bleus. »

Il faut considérer le *Gibet* comme une des manifestations les plus significatives de l'esthétique de Maurice Ravel. Sans surcharge ornementale, avec cette délicate pudeur d'une sensibilité ennemie de toute emphase, avec cette émotion contenue, dont la simplicité nous touche plus que toute grandiloquence, s'exprime intensément le lugubre paysage d'Aloysius Bertrand : « C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant. » Sans trêve, la cloche sanglote un *si bémol*, comme un glas ; soutenu par de sombres *neuvièmes*, un chant monte par instant où pleure toute la désespérance des choses, et s'obstine la cloche, implacablement, toujours.

La verve fantastique et tourbillonnante de ce *Scarbo* qui roule étrangement par la chambre, « comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière », s'exalte prodigieusement en mystérieuses arabesques qui fusent, se compliquent au point qu'elles ne sauraient, semble-t-il, s'enchevêtrer davantage, et qui vont s'accélérant jusqu'à ce que le fantomatique danseur s'éteigne « comme la cire d'un lumignon ». *Scarbo* est peut-être la plus brillante production de l'éblouissante virtuosité pianistique de Ravel. Mais le don étincelant de faire jaillir du piano des splendeurs arachnéennes insoupçon-

nées, n'exclut jamais chez l'artiste ce goût profond pour une simplicité délicate, et la même année 1908 vit éclore *Scarbo* et la *Pavane de la Belle au bois dormant*.

Avec *Ma Mère l'Oye*, Ravel s'associe à cette dilection pour l'enfance qui domina tant l'art de ces dernières années, et que d'aucuns flétrissent bien imprudemment. Où de graves censeurs décelèrent un affadissement suspect de décadentisme, où ils ne virent que puérilités dans l'exaltation du puéril, nous voulons admirer le symbole d'un retour à cette simplicité si longtemps méconnue, une protestation contre la ridicule gravité romantique. *Ma Mère l'Oye*, c'est l'ingénue illustration des contes ingénus qui magnifièrent notre enfance.

La Pavane de la Belle au Bois dormant, d'une fraîcheur d'inspiration, d'une simplicité d'exécution émouvantes, suivie d'une petite illustration des anxiétés du *Petit Poucet*, infiniment gracieuse et fluide, glorifient le merveilleux domaine de Charles Perrault. Puis, une turbulente chinoiserie évoque le concert offert par ses sujets à *Laideronnette, Impératrice des Pagodes*, où s'efforcent « les théorbes faits d'une coquille de noix », et où nous divertit la plus sévère des imitations canoniques.

Enfin, les insoucieux ébats de la *Belle*, son effroi de la *Bête*, et la miraculeuse transfiguration, servent de prétexte à cette valse d'une délicatesse émue qui précède l'enchantement du *Jardin féerique* où s'exalte une tendresse victorieuse. *Ma Mère l'Oye* figurait au premier concert de la Société Musicale Indépendante.

*
* *

L'Heure espagnole, comédie musicale en un acte, sur un livret de M. Franc-Nohain, fut représentée à l'Opéra-Co-

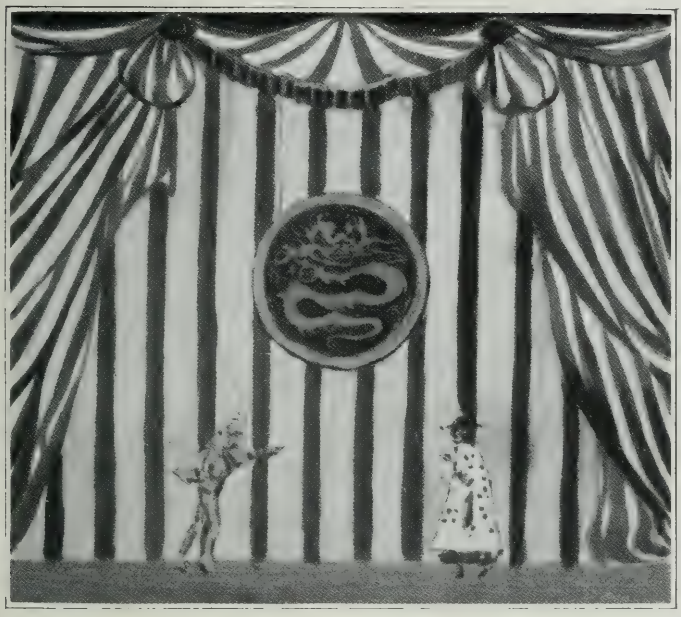
mique le 19 mai 1911. L'œuvre, composée au cours de l'année 1907, reçue par M. Carré, parut chez l'éditeur Durand dès 1910

Consciencieusement mise au point par M. Ruhlmann, adroitement chantée et jouée avec entrain par Mlle Vix, MM. Périer, Coulomb, Delvoye, et Cazeneuve, l'*Heure espagnole* connut un réel succès que la fermeture de l'Opéra-Comique vint brusquement interrompre, et dont on peut s'étonner de n'avoir pas vu continuer le cours dans la suite.

L'*Heure espagnole*, quelques-uns le comprirent, réalisait la Renaissance de l'Opéra buffa, gloire des vieux maîtres Italiens, qui devait si misérablement s'affadir dans la suite, de l'Opéra buffa, dont un puissant esthéticien, M. Canudo, détermina [1] les raisons profondes de floraison et de décadence « en ce XVIIIe siècle qui résumait la *vis comica* de tous les temps, l'esprit de farce, l'impérieux besoin humain de rire ». Cet esprit de farce, l'auteur des *Histoires Naturelles* devait le faire revivre, lui donner sa complète signification dans l'*Heure espagnole*, qui déçut ceux-là seuls qui confondent le *comique* avec la *gaieté*. La verveuse pochade de Franc-Nohain se colore d'une illustration musicale étrangement savoureuse, une orchestration neuve, sans égale dans tout l'art musical contemporain, d'où s'élancent les traits les plus truculents, les sonnailles les plus inattendues.

Des motifs conducteurs bien caractérisés assurent l'homogénéité symphonique de l'œuvre. Un récitatif comique absolument neuf, épousant les plus menues inflexions du langage, donne à chaque phrase un reflet singulier. Les traits les plus imprévus, les trouvailles les plus cocasses, fourmillent dans cette œuvre unique. Les personnages sont fixés d'un

1. Cf. *l'Homme* (Sansot, éditeur), chap. XXVIII.



Collection " Comoedia Illustré ".

Aquarelle de Drésa pour les Décors de " *Ma Mère l'Oye* ".

dessin caricatural d'une précision aiguë, qui se rehausse (ne sommes-nous pas « *à deux pas de l'Estramadure, au pays du Guadalquivir* ? » d'une saveur tout espagnole. La bouillante Concepcion, le docile et puissant muletier Ramiro, le bénévole Torquemada, le sentimental et pédant bachelier Gonzalve et le solennel Inigo Gomez deviennent autant d'admirables fantoches qu'anime l'indéfectible maîtrise du musicien. Ce « mécanique plaqué sur du vivant », où Henri Bergson se plut à découvrir l'essence du comique, n'exclut pas les élans d'une sensibilité qui s'amuse et s'attendrit tour à tour comme en ce *Prélude* « où s'exhale harmonieusement l'âme chantante des choses familières, où s'exaltent et se multiplient tout le mystère et toute la poésie secrète et lointaine des menus organismes d'acier, que l'ingéniosité d'un artisan a enrichi d'une voix d'au-delà », nous dit le subtil Emile Vuillermoz dans un article pourtant bien sévère. Et le ridicule Inigo Gomez, qui s'essaye à tel trait dans le grave pour la terminaison duquel il doit recourir aux offices d'un contrebasson compatissant, ne nous émeut-il point quand il attend de l'arrêt de la belle Concepcion « l'excès de son malheur », cependant qu'à l'orchestre pleure un écho de la poignante douleur de la Bête de *Ma Mère l'Oye* ?

Toutefois, M. Pierre Lalo ne craignit point d'écrire dans un article qui ressemble à une gageure (n'y lit-on pas notamment que la déclamation « fait songer à celle de *Pelléas* répétée par un phonographe dont le mouvement serait excessivement ralenti » ?) que M. Ravel est tout insensibilité ?

Entre temps, au concert sans noms d'auteurs de la S. M. I. M. Louis Aubert faisait attribuer à Zoltan Kodaly et à Erik Satie les *Valses Nobles et Sentimentales*, où la franchise initiale d'une *septième dominante sur pédale avec double appoggiature*, pour employer le jargon harmonique, stupéfia les

auditeurs. Dans ces valses, qui devinrent, par une magique transposition à l'orchestre, le délicieux ballet d'*Adélaïde*, revit par un miracle l'admirable tendresse d'un Schubert ; aussi bien, ce titre de *Valses Nobles et Sentimentales* n'est-il pas la meilleure preuve de cette filiation volontairement consentie ?

*
* *

La verve rythmique, le don étincelant de la couleur du musicien le destinaient à participer glorieusement à cette renaissance du ballet qui s'accomplit présentement sous la magnifique impulsion des Russes. 1912 devait nous apporter la féerique tendresse du ballet de *Ma Mère l'Oye*, les spirituels et tendres ébats d'*Adélaïde* et le prestigieux éblouissement de *Daphnis et Chloé*.

Le 21 janvier 1912, le public du Théâtre des Arts acclamait le ballet de *Ma Mère l'Oye*, enluminé de la vêture orchestrale la plus légère et la plus subtile. Au charme du coloris instrumental, s'ajoutait l'attrait d'un tour de force. En effet, « faire chatoyer les tons rares et précieux, noter des nuances subtiles, rendre les plus fins effets de lumière, n'est pas précisément aisé, écrivait M. Vuillermoz, lorsqu'on ne possède qu'une brosse, deux tubes de couleur et une palette lilliputienne ». Un orchestre de trente-deux musiciens commentait une intrigue enfantine et gracieuse, montrant Florine endormie au son de la tendre *Pavane* et réveillée par le Prince Charmant au milieu du *Jardin féerique*, après avoir assisté en songe aux ébats de la *Belle et la Bête*, du *Petit Poucet* et de *Laideronnette*. Les différents morceaux de la suite primitive réunis par de délicieux interludes, étaient préfacés d'un *Prélude* ingénu et souriant annonçant déjà ce miraculeux *Daphnis et Chloé*.

Une superbe tentative de Mlle Trouhanowa glorifiait la naissance du ballet français avec ses concerts de danse, où les noms de Vincent d'Indy, Paul Dukas, Florent Schmitt et Maurice Ravel voisinaient sur le programme. Après *Istar*, *la Péri* et la *Tragédie de Salomé*, s'extasiait le quasi-romantisme ironique et tendre d'*Adélaïde* montrant les ébats de la belle inhumaine, au milieu de jolies personnes en falbalas.

Enfin, après de successifs retards qui rendirent plus aigu le désir d'acclamer une œuvre, dont nous pressentions, dès l'audition fragmentaire que nous donnaient, en 1911, les concerts Colonne, qu'elle devait être une des plus pleinement significatives de leur auteur et de cette époque, la saison de Paris nous conviait, le 8 mars 1912, à l'enchantement de *Daphnis et Chloé*.

*
* *

Daphnis et Chloé est, à ce jour, la plus complète affirmation, la plus rare synthèse des multiples et précieuses qualités de Ravel. Depuis *Pelléas*, on n'avait pas été à pareille fête. D'aucuns furent comme étonnés de leur propre admiration : cette saine et subtile tendresse, cette verve, cette mélancolie passionnée, ces rythmes dionysiaques émanaient donc de cette esthétique que des critiques malins et des confrères envieux avaient baptisée « esthétique du souffle court ». Telles étaient donc les spirituelles menuailles d'un artiste à qui « l'absence de sensibilité fait encore une personnalité ». Etait-ce à dire que Maurice Ravel changeait d'esthétique comme on change de vêtement ? Et nous voyons ici l'inanité de ces jugements hâtifs et superficiels, de ces formules d'autant plus dangereuses qu'elles peuvent séduire parfois, dont on étiquette une sensibilité. *Daphnis et Chloé* est le

produit logique d'un art qui se développe harmonieusement, non pas selon la sèche logique mathématique, mais suivant cette logique supérieure et superbe d'un arbre étageant ses ramures. La sève ingénue et neuve, la richesse mélodique et polyphonique de l'adorable *Quatuor en fa*, la magie subtile et discrète des poèmes de *Shéhérazade*, annonçaient dès longtemps ce splendide épanouissement ; *Daphnis et Chloé* dépasse par son caractère et ses proportions le genre ballet, c'est autre chose qu'un agréable, qu'un éphémère divertissement ; solidement et quasi symphoniquement construite, d'une durée inusitée, et par l'essence même de ses idées, l'œuvre répondrait plutôt à cette dénomination de symphonie chorégraphique qui lui fut donnée.

Après avoir tiré — de quelle Suburre ? — le ballet, ce déchu, cet abâtardi, le musicien le parait de nouveaux titres de noblesse. C'est ce que chacun comprit et ce qu'exprimèrent quelques-uns : « L'œuvre est française, s'écriait M. Robert Brussel dans son superbe article du *Figaro*, et cela lui donne un prix singulier à nos yeux, et elle est d'autre part la plus accomplie, la plus poétique que nous devions à l'entreprise artistique de M. Serge de Diaghilew. » Dans *Comœdia*, M. Louis Vuillemin s'extasiait : « Elle est comme l'affirmation d'un système harmonique bien personnel, correspondant successivement à la spontanéité la plus charmante, à la recherche la plus affinée... »

Par ce don féerique que possède l'art de Ravel de magnifier tout ce qu'il touche, la prose de Jules Renard comme la poésie de Mallarmé, l'histoire ingénue de *Daphnis et Chloé* s'adorna d'une tendresse précise, d'un panthéisme frémissant et, pour tout dire, d'une poésie singulière, ardente et neuve, chaude et puissante, de cette saine puissance sans emphase ni redondance, dont la forte simplicité nous touche plus que tel hurlement romantique.

Maurice Ravel, à Ciboure, devant sa maison natale. (+)

La sève mélodique est d'une prodigieuse richesse ; les idées, pour la plupart simples et longues, naissent les unes des autres et s'entrecroisent en la plus naturelle polyphonie ; il n'est rien, dans l'art musical actuel, qui soit plus purement émouvant que cette mélodie spontanée, qui, au début du dernier tableau, jaillit des voix profondes de l'orchestre sur un frais dessin persistant des flûtes, pour s'épanouir progressivement, sans trituration contrapuntique, par sa seule grâce et sa seule force. L'harmonie, libérée de toute contrainte, ne fut jamais plus profondément expressive, et la richesse polyrythmique de *Daphnis* est si évidente qu'on s'étonne de ce que l'adroit Pierre Lalo crut devoir dénier à l'œuvre : « ce qui est la première qualité d'une musique de ballet : le rythme, » alors que la danse de Dorcon, celle des pirates, et ce prodigieux élan de la fin, entraînaient irrésistiblement l'auditeur, sans plaquage instrumental, par la seule puissance du rythme, dans leur prestigieux tourbillon. Le coloris orchestral, d'une vigueur et d'une richesse sans précédent, instaurait une magie sonore où Ravel surpassait Ravel comme en ce *nocturne* à la fin du premier tableau, d'une grâce mystérieuse, presque irréelle, où les nymphes se glissent dans l'obscurité descendue, tandis que s'enfle le soupir soyeux de l'*éoliphone* et qu'un quatuor de flûtes dessine les évolutions lasses des danseuses de rêve, en ce *nocturne* où naguère Dame Ouvreuse s'enivrait d'un murmure indéfinissable, mystérieux « d'une secrète palpitation de l'éther endor-
« mi, qui constitue une manière de miracle, une sensation
« absolument inconnue. La musique, concluait-elle, ne nous
« a pas encore livré ses plus précieux secrets et ses plus rares
« confidences. Ravel est peut-être le musicien qui a poussé le
« plus loin l'étude de ses mystères ; il revient du pays de
« l'inconnaissable chargé d'incomparables trésors ».

Magnifiée par des décors de Bakst, dansée avec une ado-

rable ingénuité par Tamar Karsavina et Nijinsky, avec une admirable fougue par Bolm, ce chef-d'œuvre fut conduit au triomphe par l'infaillible baguette de M. Pierre Monteux.

*
* *

Les *Trois Poèmes de Mallarmé* pour chant et petit orchestre (quatuor à cordes, deux flûtes, deux clarinettes et piano) forment un curieux sommet de l'art raveliste.

Un singulier effort de concentration dans l'émotion fait de cette œuvre courte une sorte de miracle esthétique. Une heureuse coïncidence voulut que l'auteur de *Pelléas* et l'auteur de *Daphnis* se rencontrassent pour glorifier ensemble *Soupir* et *Placet futile*. Mais, tandis que Debussy terminait son triptyque avec la nonchalance amène d'*Éventail*, Ravel n'hésitait pas, pour compléter le sien, à s'aventurer dans les sentes arides et superbes du domaine mallarméen et mettait en musique le fameux sonnet : *Surgi de la croupe et du bond...* Ce double hommage, simultanément éclos dans le cœur des deux meilleurs maîtres de notre jeune musique, est un très sûr garant de la valeur et de la probité esthétique d'une école qui ne saurait mieux faire que se mettre sous l'égide de celui qui fut non seulement l'un des plus purs poètes dont la France doive s'enorgueillir, mais aussi le maître admirable et respecté qui se plut, loin des foules, à former les sensibilités fraternelles des meilleurs esprits de cette époque.

La grâce automnale de *Soupir* s'exprime intensément par ces fluides arpèges sur les harmoniques du quatuor, tandis que la ligne mélodique du chant s'infléchit, très pure, suivant la plainte séraphique ; et toute l'intime tristesse d'octobre finissant n'est-elle point enclose dans la phrase finale que deux simples *tierces* douent d'une mystérieuse désespérance?

Une préciosité que nous ne saurions permettre qu'au seul Mallarmé et qu'au seul Ravel déploie dans *Placet futile* son chatoyant sourire et l'enjôleur « Nommez-nous... » que tant d'incidentes interrompent s'accompagne, pour notre joie, de cette spirituelle descente de *septièmes* où se synthétisent en un trait typique tous les ris amenuisés d'un maître qui sut se complaire « au troupeau verni des moutons ».

Donner une atmosphère musicale aux sonnets de Mallarmé peut sembler impossible à première vue. Il était permis de se demander si l'émoi mallarméen, profondément intellectualisé, sublimé, où l'idée centrale, sans s'exprimer précisément, est suggérée par des images en quelque sorte complémentaires, peut trouver son correspondant en musique. *Surgi de la croupe et du bond* devait dissiper nos doutes et la réussite du tour de force espéré ne pouvait donner qu'un chef-d'œuvre.

Une fulgurante fusée de clarinette que la flûte fait s'épanouir commente la géniale image :

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère,
Sans fleurir la veillée amère,
Le col ignoré s'interrompt.

Une atmosphère harmonique étrange, sans précédent du reste dans l'œuvre de Ravel, enfièvre le mystérieux sonnet, et rien ne saurait exprimer l'angoisse qui se dégage des accords de rêve...

« annonçant
Une rose dans les ténèbres. »

*
* *

Telle est l'œuvre actuelle ; nous osons dire qu'elle est

assez profondément belle pour être glorifiée dès à présent, Bientôt, sans doute, la *Cloche engloutie*, *Saspiak bat*, et un précieux *Trio* clameront magnifiquement l'universelle gloire du magicien de *Daphnis et Chloé*.

« L'étude de l'histoire, écrivait naguère Emile Vuillermoz dans une inoubliable fantaisie, nous montre qu'aucune époque ne fut privée de chefs-d'œuvre : cherchons à découvrir les nôtres et ne laissons pas à nos petits-enfants le soin de réparer nos erreurs judiciaires. Vous avez actuellement autour de vous les classiques de demain. Sachez les deviner et les honorer ; que le culte des morts ne vous fasse pas oublier vos devoirs envers les vivants. »

Communiqué par " Comœdia Illustré ".

Décor de l'*Heure Espagnole*, d'après la maquette d'A. Bailly.

II

Il est assez malaisé de se représenter aujourd'hui l'angoisse qui étreignit nos musiciens il y a une vingtaine d'années. Aucune direction bien nette ne leur était proposée. On était à l'agonie du romantisme : le wagnérisme que tous les artistes avaient violemment exalté ne pouvait s'implanter sans péril sur la terre de France ; le musicien, tel Wotan abandonnant Brunhilde, devait douloureusement arracher cet amour de son cœur. La sauvegarde du génie français était à ce prix : « Aujour-« d'hui encore, nous dit Maurice Ravel lui-même en un « article pénétrant, lorsque retentit le *Vénusberg*, l'une des « œuvres les plus représentatives de l'art wagnérien, l'on « conçoit qu'après cette explosion de joie et de souffrance « passionnées, après ce débordement hurlant de vie païenne, « l'on dût éprouver le besoin d'une retraite paisible, même « austère. » (S. I. M., 15 mars 1912.)

Tous abandonnèrent le lourd manteau romantique, les uns, pour la plupart disciples du génial César Franck, transformèrent inconsciemment le lumineux et naïf mysticisme de leur maître en une discipline profondément intellectuelle et volontaire d'où sortit le néo-classicisme hautain et grave de Vincent d'Indy, et qui, se resserrant encore, conduit aujourd'hui M. Albéric Magnard à cette austérité géométrique qui contraint l'auditeur à une sorte de respect glacé.

Les autres, que tourmentait une égale peur de l'emphase,

ne voulurent d'autre guide que leur instinct. Quelques admirations disparates soutenaient leur foi : d'abord les Russes qui, après tant de complexités, apportaient leur ingénuité barbare, leur touchante insouciance de la forme et surtout ces harmonies neuves et ce sens aigu de la couleur ; Chopin, Franz Liszt, créateurs d'une technique pianistique toute nouvelle ; Chabrier, dont l'admirable sensibilité harmonique devait, nous l'avons vu, impressionner si fortement l'adolescence de Maurice Ravel.

Enfin, avec une quasi géniale maladresse, Erik Satie bouleversait l'harmonie traditionnelle, et, par un emploi nouveau des modes grégoriens, libérait la musique de l'étroit dualisme majeur-mineur.

Un artiste de génie, Claude Debussy, après quelques tâtonnements, se lança résolument dans l'inconnu et célébrait miraculeusement, avec l'*Après-midi d'un Faune*, le triomphe adorable de l'Instinct débarrassé de toute entrave. A l'admirable appel de ce chant nouveau, répondirent les voix de quelques jeunes gens qu'obsédait le même rêve ; ceux-là, par la singulière myopie esthétique de quelques-uns et la mauvaise foi de beaucoup d'autres, furent stigmatisés de ce nom de « debussystes » qui les ravalait au rang d'adroits plagiaires. Debussystes, Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Gabriel Dupont, et combien d'autres, debussyste aussi Maurice Ravel.

Il est devenu banal de dire que tous les créateurs originaux furent accusés de plagiat. Le pseudo-wagnérisme de Bizet et de Lalo eut son heure de célébrité et Wagner lui-même ne peut échapper à cette accusation. Il était fatal qu'une certaine similitude existât entre la musique de Claude Debussy et celle d'artistes dont les sensibilités fraternelles avaient puisé à la même source, avaient subi les mêmes influences déterminantes.

C'est ce qu'exprima naguère M. Calvocoressi dans un des articles les plus clairvoyants qu'on ait écrits sur l'esthétique de notre jeune école : « Le langage musical d'aujourd'hui, nous dit M. Calvocoressi, est extraordinairement riche en modes d'expression nouveaux ; l'harmonie, libérée de la superstition des parties réelles et des résolutions, y offre des résonances inaccoutumées, le rythme y apparaît affranchi de certaines astreintes symétriques. La phrase mélodique ignore la carrure et les redondances. Tous les néologismes que cette transformation implique sont saillants pour l'auditeur, par le seul fait d'être insolites. On ne remarque plus qu'eux... si bien que telle personne qui n'aurait jamais l'idée, lorsqu'elle entend une succession d'accords parfaits dominante tonique, de penser à un musicien plutôt qu'à un autre, pense à M. Debussy dès qu'elle entend un accord de *neuvième* ou un frottement de *seconde*. » (*Grande Revue*, 10 mai 1907.)

Debussy a, semble-t-il, l'horreur instinctive des formes classiques, trop rigides pour son insaisissable fluidité : au développement de *forme*, il oppose le développement d'*idée* [1]. Il a, dit M. Calvocoressi, le secret de ces constructions mystérieuses, inanalysables et pourtant très fermes. Rien de semblable chez l'auteur du *Quatuor en fa* et de la *Sonatine* qui s'imposa parfois les contraintes les plus farouches, celles de la forme sonate par exemple. Tout en observant ce respect que l'on doit aux aïeules, il les pare de ces grâces sans lesquelles elles ne seraient pas supportables. Ainsi, par un artifice d'une extrême coquetterie, dans le premier morceau du *quatuor*, la seconde idée se fait réentendre mélodiquement identique à sa première exposition, tandis qu'un

1. Cette remarque est, je crois, de M. Debussy lui-même.

simple déplacement de *pizzicato* de violoncelle sauve l'honneur de la traditionnelle architecture tonale.

En dépit d'apparentes similitudes, un attentif examen de la technique de Ravel et de Debussy montre combien profondément se séparent ces deux grands artistes.

Les fameuses successions de *neuvièmes* debussystes sont presque étrangères à l'art de Ravel, de même que cette gamme par tons dont d'adroits contrefacteurs ont usé et abusé ; par contre, Ravel tire des effets neufs d'un emploi très particulier des accords de *septième*, notamment du délicieux et piquant accord de *septième majeure* qu'il affectionne, et se complaît au mystère de la *neuvième de seconde espèce*, autour de laquelle nos traités d'harmonie ont organisé la conspiration du silence. En outre, l'écriture raveliste ne s'avère pas exclusivement harmonique comme celle de Debussy : sans être horizontale, elle tire souvent d'une sorte de contrepoint harmonique les effets les plus rares, comme au début du délicieux *Jardin féerique* qui clôt *Ma Mère l'Oye*, et nous avons assez loué la prodigieuse richesse et l'absolue originalité de l'écriture pianistique des *Jeux d'eau*, des *Miroirs* et de *Gaspard de la Nuit* pour n'y plus revenir ici.

Debussy se plaît à telle délicieuse incertitude rythmique qui est un des charmes de telle de ses rêveries indécises et subtiles, Ravel est à l'affût des rythmes les plus significatifs et les plus inattendus. Enfin, la technique orchestrale des deux musiciens est comme l'affirmation de deux sensibilités aussi diverses qu'admirables :

« Quand donc ces jeunes gens déboucheront-ils leurs trompettes ? » s'exclamait un jour M. Pierre Lalo, dépassant ingénument le but qu'il se proposait d'atteindre, et touchant, par-dessus l'épaule des jeunes musiciens français, le vénérable Claudio Monteverdi lui-même. Si Maurice Ravel bouche

Communiqué par " Comœdia Illustré ".

Daphnis et Chloé.

Décor du premier acte, d'après l'aquarelle originale de Léon Bakst.

ses trompettes, ce dont il le faut louer, car il les bouche à bon escient, il n'en est pas moins le créateur d'un coloris orchestral bien à lui et qui s'affirmait tel dès la *Rapsodie espagnole* : aussi bien, se couvrirait-on de ridicule en comparant l'orchestre aux reliefs parfois singulièrement aigus et d'une complexité savoureuse qui orne *Daphnis et Chloé*, à l'ardente grisaille, au simple vitrail de *Pelléas et Mélisande* ou même aux « pizzicatti soleilleux » de l'*Après-midi d'un Faune*. Plus chargé, encore qu'il sonne fluidiquement, que l'orchestre debussyste qui se plaît à isoler un timbre, il est plus haut en couleur et a sa poésie propre, ses effets propres.

L'orchestre de Ravel procède directement de l'orchestre de Rimsky-Korsakoff. C'est surtout par la technique instrumentale que se décèle l'influence russe chez l'auteur de la *Rapsodie Espagnole*. Cet art prestigieux de la couleur qui éclate à chaque page de *Shéhérazade*, d'*Antar* et de *Mlada* donnait il y a quelque vingt ans la nécessaire leçon d'éloquence orchestrale qu'un musicien français eût vainement demandée à Wagner et plus vainement encore à César Franck ou à la mièvrerie douceâtre de Massenet. Seul chez nous, M. Camille Saint-Saëns offrait l'exemple d'une technique d'orchestre aussi savante qu'originale, mais qui s'accommodait de la seule rigidité classique à laquelle il n'a cessé de se contraindre.

Ravel doit aux Russes les principes féconds de la chimie des timbres. Il leur doit le secret de ces combinaisons instrumentales qui font naître des sonorités neuves de l'union particulière de certains timbres, sans que s'alourdisse l'orchestre d'inutiles surcharges ; mais la leçon des Russes ne fut autre chose qu'une leçon, et si telle fusée de clarinette ou tel magique emploi de la batterie évoque la féerie de telle œuvre de Rimsky, l'orchestre des deux musiciens

s'oppose autant que leurs sensibilités. La connaissance approfondie des ressources particulières à chaque instrument donne à Ravel une maîtrise singulière. Weber eut la juste réputation d'employer remarquablement la clarinette dont la technique lui était familière ; Ravel traite chaque instrument en virtuose ; on a déjà remarqué « qu'il indique les positions sur les trombones, traite le quatuor en violoniste et les harpes en harpiste. » La difficile science de faire chanter les séraphiques harmoniques du quatuor n'a point de secret pour lui, non plus que l'art de faire surgir d'opportune façon la flûte alto ou la petite clarinette. Nul n'a mieux su tirer parti des plus rares ressources de la batterie ; c'est ainsi qu'il crée dans *Daphnis et Chloé* la « secrète palpitation de l'éther endormi » par un coup de tam-tam *pianissimo* qui donne une couleur tout à fait particulière au mystérieux trille du quatuor infiniment divisé. On est surpris d'abord, puis irrésistiblement séduit par cette palette plus riche encore que celle des Russes, mais qui garde dans sa richesse ce tact, cette mesure, cette discrétion toutes françaises.

* * *

Aussi bien, les critiques de l'œuvre de Ravel — et il en est de passionnées — portent-elles moins sur le métier que sur la qualité d'inspiration du musicien : on ne conteste pas son habileté technique, on l'exalte, tout au contraire, pour affirmer que l'ingéniosité prodigieuse de cette musique en masque la sécheresse. Le très érudit Gaston Carraud, reconnaissant à Ravel « un don réel et quelque individualité », regrette un style qui tourne à une « spirituelle menuaille volontiers puérile et qui nous ramène vite à une conception tout extérieure de la musique ». Au fond de

Maurice Ravel (Janvier 1913)

ces reproches, il y a un malentendu esthétique. Ce qui gêne certains dans cette musique, c'est qu'elle est l'irréductible ennemie de l'emphase, de la grandiloquence, de la pseudo-profondeur romantique. « Cela ne monte pas ! » s'exclamait un jour un vieux mélomane wagnérien. Cette musique a la nécessaire pudeur de l'émotion, elle prétend nous toucher profondément par sa seule grâce, sans efforts et sans cris, elle répond mieux qu'aucune autre à ce canon de la beauté qu'Edgar Poe voulait également indépendante de toute satisfaction intellectuelle pure et de tout emportement de passion. Nous voilà loin d'une conception tout extérieure de la musique ! En un mot, cet art s'efforce vers un « idéal qui est la négation de tout romantisme. »

Ce sérieux, cet air fatal, cette désespérance hautaine, cette « douloureuse tension de tous les sens vers un bonheur qui épouvante à force d'être surhumain, ces exaltations vers de sublimes hauteurs, rejetées dans les abîmes, ces commencements de chants qui se tortionnent en cris [1], » toutes ces manifestations ridicules, presque impudiques, de passions grandiloquentes et vaines, sont éloignées autant qu'il est possible du génie français, et, quand un Maurice Ravel renoue miraculeusement le fil perdu de notre plus pure tradition, on aurait mauvaise grâce en n'applaudissant point à cet art délicat, simple et subtil à la fois, tel jadis celui de Couperin et de Rameau, mais qui, émanant d'une sensibilité sœur de la nôtre, émue des mêmes spectacles, enivrée des mêmes joies, est faite pour nous toucher plus profondément qu'aucune autre.

Votre cauchemar s'est dissipé, vous ne voyez plus ce grimaçant visage, vous n'entendez plus l'horrible voix qui parle de mort et de damnation, et voici que l'on vous chu-

1. Catulle Mendès, *Richard Wagner*.

chote le plus souriant des poèmes. Vous aviez fait un mauvais rêve, laissez-vous persuader, écoutez cette voix qui vous émeut, c'est celle d'un des plus adorables génies qui ait jamais fleuri sur la terre de France.

1912-Février 1914.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Une excellente bibliographie de l'œuvre de Maurice Ravel a paru dans l'ouvrage de M. Octave Séré : *Musiciens français d'aujourd'hui* (Editions du *Mercure de France*) ; nous n'avons eu qu'à la compléter avec l'aide de l'artiste en y ajoutant les dates de première audition pour lesquelles nous devons des remercîments à M. E. Demets qui voulut bien mettre à notre disposition les Archives de la Société Nationale de musique.

Titres des œuvres	Dédicaces	Editeurs	Dates de composition.	Premières auditions	Remarques
		PIANO A 2 MAINS			
Sérénade grotesque			?		inédite
Menuet antique	à Ricardo Viñes	Enoch	1895	Soc. Nat., 13 avril 1901 (M. R. Viñes)	
Pavane pour une Infante défunte		Demets	1899	Soc. Nat., 5 avril 1902 (Viñes)	orchestrée
Jeux d'Eau	à mon cher maître Gabriel Fauré	»	1901	»	
Miroirs :					
1. *Noctuelles*	à Léon Paul Fargue	»	1905	Soc. Nat., 6 janvier 1906 (Viñes)	
2. *Oiseaux tristes*	à Ricardo Viñes	»			

3. *Une barque sur l'Océan*	à Paul Sordes	Demets			orchestrée en 1907
4. *Alborada del Graciozo*	à M. D. Calvocoressi	»			
5. *La Vallée des Cloches*	à Maurice Delage	»			
Sonatine	à Ida et Cipa Godebski	Durand	1905	*Lyon*, 10 mars 1906 (Mme Paule de Lestang)	
Gaspard de la Nuit		Durand	1908	Soc. Nat., 9 janvier 1909 (R. Viñes)	
3 poèmes d'après Aloysius Bertrand					
1. *Ondine*	à Harold Bauer				
2. *Le Gibet*	à Jean Marnold				
3. *Scarbo*	à Rudolph Ganz				
Menuet, sur le nom d'Haydn		Durand	mai1909		
Valses nobles et sentimentales	à Louis Aubert	Durand	1911		
Prélude	à Mlle J. Leleu	Durand	1913		
	PIANO A 4 MAINS				
Ma Mère l'Oye, 5 pièces enfantines	pour Mimie et Jean Godebski	Durand	1908	1er concert de la S. M. I., 20 avril 1910	orchestrée
1. *Pavane de la Belle au bois dormant*					
2. *Petit Poucet*					
3. *Laideronnette, Impératrice des Pagodes*					
4. *La Belle et la Bête*					
5. *Le Jardin Féerique*					
	2 PIANO A 4 MAINS				
Les Sites Auriculaires			1895-96	5 mars 1898. (Mlle Dron R. Viñes).	inédits
1. *Habanera*			1895		
2. *Entre cloches*			1896		

Titres des œuvres	Dédicaces	Editeurs	Dates de composition	Premières auditions	Remarques
		CHANT ET PIANO			
Ballade de la reine morte d'aimer (Roland de Marès)			1894		inédite
Un grand sommeil noir (Verlaine)			1895		inédit
Sainte (Mallarmé)	à Mme E. Bonniot (née Mallarmé)	Durand	1896		
Deux Epigrammes (Marot)	à M. Hardy Thé	Demets	1898	Soc. Nat., 27 janvier 1900 (M. Hardy Thé)	
Si Morne (Verhaeren)			1899		inédit
Manteau de fleurs (P. Gravollet)		Hamelle	1903		orchestré
Le Noël des jouets (M. Ravel)	à Mme J. Cruppi	Mathot	1905		orchestré
Les Grands Vents venus d'Outre-Mer (Henri de Régnier)	à Jacques Durand	Durand	1906		
Histoires Naturelles (J. Renard)		Durand	1906	Soc. Nat., 12 janvier 1907 (Mme Bathori)	
1. *Le Paon*	à Mme Jane Bathori				
2. *Le Grillon*	à Mlle Madel. Picard				
3. *Le Cygne*	à Mme Edwards née Godebska				
4. *Le Martin-Pêcheur*	à Emile Engel				
5. *La Pintade*	à Roger-Ducasse				
Sur l'Herbe		Durand	1907		
Vocalise en forme d'Habanera		Leduc	1907		

Cinq Mélodies populaires grecques (traduct. Calvocoressi)		Durand	1907		
1. *Le réveil de la mariée*					
2. *Là-bas vers l'église*					
3. *Quel galant !*					
4. *Chanson des cueilleuses de lentisque*					
5. *Tout gai !*					primées
Mélodie française		Jurgenson	1910		au con-
— *italienne*		»			cours de
— *espagnole*		»			la maison
— *hébraïque*		»			du Lied
— *écossaise*			1910		inédite
— *flamande*					»
— *russe*					»

CHANT ET INSTRUMENTS

(Piano, Quatuor, 2 Flûtes, 2 Clarinettes)

Trois Poèmes (Mallarmé)				
1. *Soupir*	à Igor Strawinsky	Durand	1913	Soc. Musicale Indépendante, 14 janv. 1914 Mme Jane Bathori.
2. *Placet futile*	à Florent Schmitt	»	»	
3. *Surgi de la croupe et du bond*	à Erik Satie	»	»	

CHANT ET ORCHESTRE

Shéhérazade (Klingsor)		Durand	1907	Soc. Nat., 17 mai 1904 Mme J. Hatto; chef d'orchestre : M. Alfred Cortot.
1. *Asie*	à Mme J. Hatto			
2. *La Flûte enchantée*	à Mme de St-Marceaux			
3. *L'Indifférent*	à Mme S. Bardac			

Titres des œuvres	Dédicaces	Editeurs	Dates de composition	Premières auditions	Remarques
		MUSIQUE INSTRUMENTALE			
Quatuor à cordes	à mon cher maître G. Fauré	Durand	1902-03	Soc. Nat., 5 mars 1904 (quatuor Heymann)	
Introduction et *Allegro* pour Harpe avec accompagnement de quatuor à cordes, flûte et clarinette.	à M. Albert Blondel	»	1906	Cercle musical, 22 fév. 1907 (M^lle^ Micheline Kahn)	
		ORCHESTRE			
Shéhérazade, ouverture			1898	Soc. Nat., 27 mai 1899 (sous la direction de l'auteur)	inédite
Rapsodie espagnole 1. *Prélude à la nuit* 2. *Malagueña* 3. *Habanera* 4. *Feria*	à mon cher maître Charles de Bériot.	Durand	1907	Concerts Colonne, 19 mars 1908 sous la direction d'E. Colonne	
		BALLET			
Daphnis et Chloé Symphonie chorégraphique en 3 parties (Michel Fokine).	à Serge de Diaghilew.	Durand	1906-11	Grande Saison de Paris, 18 juin 1912 (MM. Nijinsky, Bolm, M^lles^ Karsavina, Frohmann), sous la direction de P. Monteux	

Ma Mère l'Oye (d'après la suite pour piano (M. Ravel).	à Jacques Rouché.	Durand	1912	Théâtre des Arts, 21 janvier 1912 (Mme Ariane Hugon), sous la direction de G. Grovlez	
Adélaïde ou le Langage des Fleurs d'après les *Valses nobles et sentimentales* (M. Ravel)	à Louis Aubert.	Durand	Avril 1912	Concerts de Danse de Mlle Trouhanowa, 22 avril 1912 (Mlle Trouhanowa, M. Bekefi), sous la direction de l'auteur	
ŒUVRES LYRIQUES					
Myrrha, cantate (F. Beissier) (concours de Rome)			1901		inédite
Alcyone, cantate (A. et F. Adenis) (concours de Rome)			1902		»
Alyssa, cantate (concours de Rome)			1903		
L'Heure espagnole comédie musicale en 1 acte (Franc-Nohain)	à Mme J. Cruppi.	Durand	1907	Théâtre de l'Opéra-Comique, 19 mai 1911. Mlle Vix, MM. Périer, Coulomb, Delvoye et Cazeneuve. Chef d'orchestre : F. Ruhlmann	»

EN PRÉPARATION :

Trio pour piano, violon et violoncelle ; *Saspiak bat* (sept en une) concerto pour piano et orchestre sur des thèmes basques ; *la Cloche engloutie*, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux (Gerhardt Hauptmann), traduction A.-F. Hérold ; *Saint François d'Assise*, oratorio tragique (Canudo).

EN PROJET

Don Quichotte, drame lyrique (Maurice Ravel ?).

Les livres. — Ch. Malherbe : *Programme des quatre concerts de musique française moderne* (Durand). — Camille Mauclair : La Religion de la Musique (Fischbacher). — Willy : *Garçon, l'Audition !* (Simonis Empis). — Ch. Landormy : *Histoire de la Musique* (Delagrave). — J. Marnold : *Musiciens d'autrefois et d'aujourd'hui* (Dorbon). — Octave Séré : *Musiciens français d'aujourd'hui* (Mercure de France). — René Lenormand : *Etude sur l'harmonie moderne* (Monde musical).

Les périodiques. — G.-J. Aubry : *le Censeur*, 20 juillet 1907. — Robert Brussel : *Daphnis et Chloé*, le Figaro, 9 juin 1912. — E. Burlingham Hill : *Mercure musical*, 15 novembre 1906. — M. D. Calvocoressi : *le Quatuor de M. Ravel*, Revue musicale, 15 avril 1904. — *Les Histoires naturelles et l'imitation debussyste*, Grande Revue, 10 mai 1907. — *M. Maurice Ravel*, Bulletin de la S. I. M., avril 1909. — Gaston Carraud : *les Histoires naturelles*, la Liberté, 15 janvier 1907 ; *une Barque sur l'Océan*, la Liberté, 5 février 1907 ; *la Rapsodie espagnole*, la Liberté, 17 mars 1908 ; *Gaspard de la Nuit*, la Liberté, 12 janvier 1909 ; *l'Heure espagnole*, la Liberté, 21 mai 1911 ; *Daphnis et Chloé*, la Liberté, 11 juin 1912. — René Chalupt : *Ma Mère l'Oye*, la Phalange, mai 1911 ; *l'Heure espagnole*, la Phalange, juin 1911 ; *Adélaïde*, juin 1912 ; *Daphnis et Chloé*, juillet 1912 ; *Shéhérazade*, février 1913. — Jean Chantavoine : *l'Heure espagnole*, Revue hebdomadaire, 24 juin 1911 ; *Daphnis et Chloé*, Excelsior, 9 juin 1912 ; *la Saison de Paris*, Revue hebdomadaire, 13 juillet 1912. — Covielle : *M. Ravel et le Prix de Rome*, le Matin, 22 mai 1905. — Henry Gauthier-Villars (Willy) : *Pierre Lalo contre Ravel*, *Louis Laloy pro Ravel*, Mercure de France, 1er avril 1907 ; *Daphnis et Chloé*, Comoedia illustré, 15 juin 1912. — Pierre Lalo : *M. Ravel*, le Temps, 13 juin 1899 ; *le Quatuor*,

le Temps, 19 avril 1904 ; *le Concours de Rome*, 11 juillet 1905 ; *les Miroirs*, 30 janvier 1906 ; *M. Ravel et le Debussysme*, 19 mars 1907 ; *Une lettre de M. Ravel*, 9 avril 1907 ; *la Rapsodie espagnole*, 17 et 24 mars 1908 ; *l'Heure espagnole*, 28 mai 1911 ; *Daphnis et Chloé*, 11 juin 1912. — Louis Laloy : *Au Conservatoire*, Mercure musical, 1er juin 1905 ; *Maurice Ravel*, Mercure musical, février et mars 1907 ; *les Partis musicaux*, Grande Revue, 25 décembre 1907 ; *la Rapsodie*, Grande Revue, 25 mars 1908 ; *Gaspard de la Nuit*, Grande Revue, 25 janvier 1910. — Camille Mauclair : *A propos des Ballets russes*, Courrier musical, 15 juin 1912. — Jean Marnold : *le Quatuor de M. Ravel*. Mercure de France ; avril 1904 ; *Shéhérazade*, Mercure, juillet 1904 ; *le Scandale du Prix de Rome*, Mercure de France, 1er juin 1905 ; *Miroirs*, Mercure musical, 1er février 1906 ; Mercure de France, 1er mars 1906 ; *l'Affaire Ravel*, Revue musicale de Lyon, 1er mai 1907 ; Mercure, 16 janvier 1908 ; *Rapsodie espagnole*, Mercure, 10 avril 1908. — Gustave Samazeuilh : *les Ballets russes*, Courrier musical, 15 juin 1912. — Roland Manuel : *Adelaïde*, Revue indépendante, 7 mai 1912 ; *Daphnis et Chloé*, Revue indépendante, 18 juin 1912 ; *Maurice Ravel*, l'Echo musical, février 1913. — Léon Vallas : *le Nouveau Style pianistique*, Revue musicale de Lyon, 6 janvier 1907 ; *Encore l'affaire Ravel*, 14 avril 1907. — Louis Vuillemin : *l'Heure espagnole* Comœdia, 20 mai 1911 ; *Daphnis et Chloé*, 10 juin 1912. — Emile Vuillermoz : *l'Heure espagnole*, S. I. M., 15 juin 1911 ; *Ma Mère l'Oye*, S. I. M., 15 février 1912 ; *Daphnis et Chloé*, 15 juin 1912.

Poitiers — Société française d'Imprimerie.

BIBLIOTHECA

7

5302 4

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

OCT 22'80
NOV 04'80
NOV 18'80
NOV 18'80
OCT 13'83
OCT 27'83
OCT 27'83
10 DEC'83
08 DEC'83

23 MAI'84
23 MAI'84
APR 12 1987
APR 12 1987
04 OCT. 1990
02 NOV. 1990
06 OCT. 1990
24 FEV. 1991
07 FEV. 1991

26 MARS 1994
11 AVR. 1994
25 AVR. 1994
17 AVR. 1994
FEB 29 1996
28 FEV. 1996
UOAVR 09 2010
UOAVR 09 2010

CE

a39003 001146041b

ML
0410
.R23M2 1914

MANUEL, ROLAND
MAURICE RAVEL ET SON OEUVR 1469398

CE